

Dep. Legal ppi 201502ZU4649

Esta publicación científica en formato digital
es continuidad de la revista impresa

Depósito legal pp 197402ZU34 / ISSN 0798-1171



REVISTA DE FILOSOFÍA

MONOGRÁFICOS

Universidad del Zulia
Facultad de Humanidades y Educación
Centro de Estudios Filosóficos
"Adolfo García Díaz"
Maracaibo - Venezuela

Nº 98
2021 - 2
Mayo - Agosto

Abstract

The protagonist of *Satin Island* (2015), a novel by British writer, essayist and artist Tom McCarthy, is a business anthropologist who is commissioned to generate a strange global report that “explains everything”. *Satin Island*, thus, is a sort of *Tristes tropiques* of our time where the protagonist becomes a Lévi-Strauss 2.0 and his work an “Present-Tense Anthropology”. Based on this starting point, the novel gradually takes the form of an investigation on narratives and stories, on trends and ways of managing the tastes of contemporary society, which, in turn, connects in an explicit way with the artistic, aesthetic and literary theories of Tom McCarthy, close to the proposals of authors such as Simon Critchley or Hito Steyerl. In such theories, pattern recognition, apophenia and communication problems become fundamental keys to a political aesthetics. This article starts from McCarthy’s artistic and narrative theories to answer a concrete question: what is the place of art and the human in a reality dominated by pattern recognition.

Keywords: Tom McCarthy; Aesthetics; Fiction; Pattern Recognition; Apophenia.

Satin Island (2015) es una novela del artista, ensayista y novelista británico Tom McCarthy. Su protagonista, U, es un antropólogo empresarial, cuya tarea consiste en suministrar *percepciones culturales* que identifiquen tramas y tendencias en las sociedades actuales. De hecho, la novela es el remedo, el residuo de cierto Gran Informe que, mediante la generación de mini-narrativas y la localización de lógicas sociales internas, supuestamente explicaría el funcionamiento más íntimo de los gustos contemporáneos. Por supuesto, la tarea es fallida, utópica, pero, como en toda utopía, también en ésta, en su narración, en su gestión literaria, los resultados y consecuencias son fundamentales. Comentando la novela de McCarthy, Graciela Speranza lo ha expresado de un modo muy claro:

El texto numerado que leemos es un residuo, un subproducto del fracaso, un resto entrópico del Gran Informe nunca escrito, que acaba por revelar que si algo define nuestro tiempo es precisamente la imposibilidad de definirlo. No hay antropólogo capaz de navegar por el cielo infinito de nuestra memoria virtual ni traducir la compleja estructura del mundo contemporáneo en una constelación legible. La literatura, sin embargo, dice *Satin Island* entre líneas, sigue intentándolo, reciclando formas propias y ajenas, girando el caleidoscopio de su propia tradición contra el fondo confuso del presente.²

2 SPERANZA, Graciela, *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*, Anagrama, Barcelona, 2017, p. 195.

Percepciones, tendencias, tramas..., búsqueda de patrones: “tras todo comportamiento, instrucciones emitidas, envíos de jugadas —igual que tras la vida misma, su eterna secuenciación de polímeros—, hay un código fuente. Esta es la premisa de toda antropología”³, dice U. En realidad, toda la narrativa de McCarthy, como la de una tradición muy concreta en la historia de la literatura, intenta de un modo u otro lidiar con este “código fuente”. Así entendido, tiene razón U: todo es antropología, del mismo modo que todo es estética, “la mala estética, además: desinformada e ignorante”⁴. Los individuos deambulando entre tendencias y direcciones ya marcadas, las narrativas configurándolo y codificándolo todo de un modo tan alucinante como macabro, el arte y la literatura intentando localizar su lugar en un entramado de emociones y relatos que apenas les permiten hallar un resquicio ajeno a lo esperado... En fin, la desaparición del misterio y la búsqueda de edulcorantes disfrazados bajo el halo de la novedad: ése parece ser el contexto al que alude *Satin Island* y en el que todos nos reconocemos con facilidad.

¿Cuál es, entonces, el lugar del arte y de lo humano en todo ello? ¿Cómo analizar las arrogantes *narrativas* y emocionantes *relatos* de nuestro tiempo cuando su apariencia estética ha asumido descaradamente su esencia económico-política? Y sobre todo: ¿cómo y dónde situar todo ello tras la catástrofe, tras la pandemia, tras el brutal golpe de realidad recibido por la sociedad mundial? Porque, si algo está claro, ello es que todo ha cambiado. O debería. Enmarcar, así, la pregunta por el lugar del arte y lo humano en el nuevo contexto y llegar a ella, precisamente, desde el marco que ejemplifica *Satin Island* —el de las narrativas, tendencias y patrones—, debería permitir, por lo menos, ofrecer algunas claves para entender esa *Antropología en presente* de la que hablaba U. “Anotadlo Todo, dijo Malinowski. Pero el caso es que, ahora, todo está escrito ya. Apenas si hay un instante de nuestras vidas que no esté documentado”⁵. Todo está escrito ya, en efecto. O eso parecía.

Sería posible, entonces, tratar el tema de lo humano hablando de sus dificultades para ubicarlo hoy, cuando los individuos parecen difuminarse bajo todo tipo de algoritmos, narrativas, mapeos, perfiles y demás herramientas de control en eso que, por utilizar títulos de ensayos recientes, podría denominarse *edad oscura*, *capitalismo de la vigilancia* o “*giro dataísta*”⁶, sin omitir, por supuesto, sus efectos más paranoides y conspiranoicos. Resultaría sencillo entender esta situación como un abuso global de

3 MCCARTHY, Tom, *Satin Island*, trad. J. L. Amores, Pálido Fuego, Málaga, 2016, p. 127.

4 *Ibid.*, p. 131.

5 *Ibid.*, p. 149.

6 Aludo a ensayos como los de BRIDLE, James, *La nueva edad oscura. La tecnología y el fin del futuro*, trad. M. Pérez Sánchez, Debate, Barcelona, 2020 y ZUBOFF, Shoshana, *La era del capitalismo de la vigilancia. La lucha por un futuro humano frente a las nuevas fronteras del poder*, trad. A. Santos, Paidós, Barcelona, 2020.

forma, de complejidad y abstracción difusas, para, después, pasar a preguntarse por el lugar de lo humano en tal esquema y analizar alguna posible respuesta del arte, la literatura o, en general, de la ficción. De hecho, muy pynchoniano todo esto, quizá no fuera una mala estrategia utilizar, por ejemplo, la muestra y el hermoso catálogo de 2018 que el Metropolitan de Nueva York tituló *Todo está conectado. Arte y conspiración*⁷.

Configuraría ésta, así, una de las posibles adaptaciones contemporáneas de un marco bien conocido para estudiar el tema del arte y lo humano, a saber, el de su constante y, en ocasiones, sospechosa reaparición tras épocas de excesos formales, recargadas complicaciones o atrevidas intelectualizaciones, ya sea en forma de retornos al orden, nuevos espíritus o, en general, gestos rehumanizadores. Que a toda deshumanización sigue una rehumanización, vaya. Y, sin embargo, la aparición del virus y, con él, la enfermedad, la muerte, el desastre, lo ha modificado todo. De hecho, el vínculo entre el arte y lo humano no permitiría ya analizarse únicamente a partir de sus retornos en otras épocas de abstracción e idealismos globales, aunque fueran los de los algoritmos y demás estrategias de control, sino que ahora parece hacerse efectivo el segundo de los contextos en los que lo humano y los humanismos han mostrado a la largo de la historia su recurrente presencia. Se trata, claro, de su tratamiento tras la catástrofe, de su representación temática cuando lo humano está amenazado y herido, de su dudosa aparición tras el cataclismo.

El arte y lo humano, así, ya no deberían entenderse únicamente desde el primer marco de su cuestionamiento, el de su lugar ante los excesos de forma, fueran éstos cuales fueran, sino que parecen exigir también su análisis desde el segundo, mucho más doloroso. Podría decirse con Samuel Beckett —y más teniendo en cuenta que se trata de un autor fundamental para el propio Tom McCarthy—, el Beckett del final de “El mundo y el pantalón” (1945), aquel ensayo dedicado a la pintura de los hermanos Van Velde, cuando afirmaba:

Para terminar, hablemos de otra cosa, hablemos de lo ‘humano’./Ésta es una palabra, y sin duda también un concepto, que reservamos para las épocas de grandes masacres. Necesitamos la peste, Lisboa y una carnicería religiosa a lo grande para que las personas piensen en amarse, en dejar en paz al jardinero de al lado, en llevar una vida sencilla./Es una palabra que se repite hoy en día con una pasión desconocida hasta ahora. Como si fuera una bala dum-dum./En los medios artísticos esto tiene lugar con una frecuencia muy particular. Una

7 EKLUND, Douglas y ALTEVEER, Ian (eds.), *Everything is connected. Art and Conspiracy*, prefacio de J. Lethem, The Metropolitan Museum of Art, New York/Yale University Press, New Haven and London, 2018.

pena. Porque el arte no parece que tenga necesidad de cataclismos para poder ejercerse⁸.

¿Qué decir hoy, ahora, sobre lo humano y el arte, cuando, efectivamente, ha habido un cataclismo? ¿Cómo enfocar el tema? Se podría mantener el contexto aludido por la novela de McCarthy, ése que intentaría definir el lugar del arte y lo humano entre datos, códigos y todo tipo de cartografías, pero, no, ya no es lo mismo. No puede serlo. Hablando, por ejemplo, de éstas, las cartografías, es decir, de esa *pulsión cartográfica* que recorre una parte importante de las propuestas artísticas y culturales contemporáneas, ya no podrían entenderse únicamente desde mapeados y vigilancias o, en otro contexto, desde lo que se ha denominado *humanidades espaciales*, sino que se inmiscuirían de modo inevitable aquellas palabras que Juan Mayorga utilizó en *El cartógrafo*: “¡Cuántas catástrofes han comenzado en un mapa! Buenos tiempos para el cartógrafo, tiempos difíciles para la humanidad”⁹. Los datos y la muerte, la ubicación y el desastre, el primer tema y el segundo, confluyen así en una proyección temática que complican el asunto de un modo considerable: como si mapas y restos ya no pudieran separarse, como si ya no pudiésemos dejar de notar que, en palabras de Dava Sobel, que “*spam es maps* escrito al revés”¹⁰. No sería conveniente, sin embargo, abandonar el primer tema, aunque ya no pudiera obviar el segundo contexto.

Y no convendría hacerlo por varias razones: porque algunas de sus ramificaciones adquieren ahora un sentido más concreto, sin olvidar que, como por desgracia sabemos muy bien, a la expansión del virus le son inherentes datos, patrones, pasaportes y vigilancias. Tampoco convendría abandonarlo porque, curiosamente, algunos de los precursores conceptuales que pueden utilizarse para el análisis —los arquetipos de Jung (“verdadera obra del demonio”, como decía Benjamin en su correspondencia con Scholem), los patrones de Lévi-Strauss, las repeticiones de Mircea Eliade...— se corresponden epocalmente también, y no sólo los humanismos, con el contexto al que aludía Beckett. Y, sobre todo, no convendría abandonarlo porque permite utilizar todo ello como muestra de un problema artístico, estético y literario. Es justo en este punto donde las estrategias narrativas y artísticas de Tom McCarthy resultan terriblemente atractivas. La estrategia no es muy original, todo sea dicho: a fin de no vernos devorados por la actualidad, utilizar un narrador, un autor que conceda el apoyo ficcional necesario para no perder el primer tema —el de las narrativas, los relatos y la *Antropología en presente*—, pero obligue a pensarlo desde el segundo contexto —el de lo humano ante la muerte y el desastre— y, a la vez, entienda todo esto en su vertiente artística y literaria.

8 BECKETT, Samuel, *El mundo y el pantalón*, epílogo de J. Frémon, trad. M. Arranz, Elba, Barcelona, 2017, pp. 37-38.

9 MAYORGA, Juan, *El cartógrafo*, epílogo de A. Sucasas, La uña RoTa, Segovia, 2017, p. 28

10 SOBEL, Dava, “Por amor a los mapas”, en GARFIELD, Simon, *En el mapa. De cómo el mundo adquirió su aspecto*, prólogo de D. Sobel, trad. B. Urrutia, Taurus, Barcelona, 2015, p. 14.

Tom McCarthy está obsesionado con la muerte, el desastre y el accidente. A ello ha de añadirse que su producción estética se muestra insistentemente atravesada por todo tipo de códigos, encriptaciones, narrativas y señales y, además, conoce muy bien el mundo del arte contemporáneo y la filosofía actual. Por supuesto, el hecho de que entienda todo esto como un problema literario o, mejor dicho, un problema de gestión de narrativas, de política del relato, hace de McCarthy el autor más adecuado para llevar a buen término el objetivo propuesto. Enrique Vila-Matas le dedicó no hace mucho un estupendo artículo de borgiano título, “Tom McCarthy, autor del *Quijote*”, donde solicitaba, irónicamente pero no tanto, “que el premio Cervantes vaya a parar al británico Tom McCarthy, narrador plenamente cervantino”¹¹. Tal vínculo con la tradición cervantina, por supuesto, amplía el marco de análisis y permite discurrir entre problemas literarios que fácilmente se convierten en asuntos antropológicos.

Cuatro perspectivas, entonces, desde las que observar la propuesta de Tom McCarthy: muerte y desastre, datos y señales, arte y filosofía, narrativas y relatos. Es posible presentarlas muy brevemente. Sobre lo primero, puede decirse que en las cuatro novelas que ha publicado, *Residuos*, *Hombres en el espacio*, *C y Satin Island*, la muerte ocupa un lugar fundamental. Puede decirse también que la primera de ellas, *Residuos*, tuvo como título inicial *Desastre*, inspirado, claro, en *La escritura del desastre*, de Blanchot. Sería posible recordar, además, que Tom McCarthy es el creador y Secretario General de la *Sociedad Necronáutica Internacional*, una red de vanguardia semificticia que emula métodos de las vanguardias clásicas y que, entre sus objetivos y expresado en sus propias palabras, tiene “la elaboración de proyectos que hagan con la muerte lo que los surrealistas hicieron con el sexo”. Podría añadirse, incluso, que el Presidente Filósofo de la Sociedad es Simon Critchley, bien conocido por sus libros sobre el suicidio y el nihilismo, especialmente desde aquel *Muy poco... casi nada*¹², cuyo título sería luego recuperado por el propio McCarthy en la primera frase de *Residuos*: “Acerca del accidente en sí mismo puedo decir muy poco; casi nada”¹³.

Muy poco, casi nada, se necesita ahora a fin de introducir el segundo tema que, para el objetivo propuesto, interesa de McCarthy: la presencia obsesiva de conexiones, interferencias, planos, redes, secretos y señales que recorre sus novelas. Poco, casi nada... simplemente porque ése será el tema que, particularizado en un asunto concreto, se tratará a continuación. Baste, por ahora, con saber que McCarthy le dedica un tratamiento apasionante en su ensayo *Tintín y el secreto de la literatura*¹⁴, del

11 VILA-MATAS, Enrique, “Tom McCarthy, autor del *Quijote*”, *El País*, 26 de abril de 2016.

12 CRITCHLEY, Simon, *Muy poco... casi nada. Sobre el nihilismo contemporáneo*, trad. E. Julibert y R. Vilá, Marbot, Barcelona, 2007. Véase también CRITCHLEY, Simon, *Apuntes sobre el suicidio*, trad. A. Fuentes, Alpha Decay, Barcelona, 2016.

13 MCCARTHY, Tom, *Residuos*, trad. A. Vidal, Lengua de Trapo (quinceporquince), Madrid, 2011, p. 9.

14 MCCARTHY, Tom, *Tintín y el secreto de la literatura*, trad. M. Fernández y M. Grande, El tercer nombre, Madrid, 2007.

que el mencionado Simon Critchley dice que “los libros de McCarthy están dominados por los criptogramas y la decodificación de mensajes secretos”¹⁵ y que, en general, pueden adscribirse las palabras que él mismo dedica al protagonista de una de sus novelas: “Le gusta el ambiente: la sensación de estar en una suerte de submundo cuyo aire abunda en señales encubiertas”¹⁶. Este juego con las señales se percibe también en sus propuestas artísticas y filosóficas. De hecho, una de las actuaciones más celebradas de la *Sociedad Necronáutica Internacional* fue la creación de una estación de radio que emitía sin cesar propaganda en verso, líneas de poema-código que emulaban la radio del *Orfeo* de Cocteau. Como McCarthy ha afirmado en más de una ocasión, se trataba de ejercicios literarios que sólo podían realizarse en un escenario, el artístico, precisamente por soportar más fácilmente la experimentación: “Soy un escritor hasta la médula, pero el mundo del arte me proporciona el escenario en el que la literatura puede ser abordada, transformada y ampliada con vigor”, afirma en una entrevista con Frederic Tuten¹⁷.

Esta es la razón por la que el arte contemporáneo y la filosofía atraviesan la narrativa de McCarthy de un modo fundamental. Si en sus novelas el mundo del arte aparece constantemente, entre sus artículos sobresalen los dedicados a Ed Ruscha, On Kawara o Gerhard Richter¹⁸, a los que ha de sumársele la constante alusión a Warhol y, por qué no decirlo también, el contacto con Hans Ulrich Obrist o el hecho de que Nicolas Bourriaud haya prologado la compilación de documentos de la *Sociedad Necronáutica Internacional*¹⁹. La idea del arte como copia y apropiación, la defensa de la inautenticidad y la crítica de la originalidad, el ataque a la concepción del tiempo y el futuro bajo la ideología del progreso... Todo a primera vista muy siglo XX, muy postmoderno clásico, por lo que no ha de extrañar la asumida influencia de Bataille, Blanchot, Deleuze o Derrida, aunque también Adorno, Heidegger o Jünger. Si se le añade, desde el ámbito literario, la clara genealogía —encriptada, por supuesto— que se puede establecer en sus novelas con esa línea ya clásica, la de Cervantes y Sterne, Beckett y Joyce, Perec y Burroughs, Ballard y Pynchon, todo ello, unido, puede dar una imagen lo suficientemente clara de Tom McCarthy. Moderno y postmoderno a la vez, cuando le preguntan por el tema contesta como se debe: “soy un conservador, un

15 CRITCHLEY, Simon, “Epílogo. *Todo cae de vuelta a la tierra*”, en MCCARTHY, Tom, *Hombres en el espacio*, trad. J. L. Amores, Pálido Fuego, Málaga, 2017, p. 341.

16 MCCARTHY, Tom, C, trad. J. L. Amores, Pálido Fuego, Málaga, 2018, p. 291.

17 Palabras de McCarthy entrevistado en TUTEN, Frederic, “Tom McCarthy by Frederic Tuten”, *Bomb Magazine*, 131, primavera 2015. Recuérdese que, si McCarthy dedicó a Tintín su ensayo *Tintín y el secreto de la literatura*, Frederic Tuten había publicado en 1993 su novela *Tintín en el nuevo mundo*. TUTEN, Frederic, *Tintín en el nuevo mundo*, trad. A. Kovacsics, Barcelona, Muchnik Editores, 1994.

18 MCCARTHY, Tom, *Typewriters, Bombs, Jellyfish*, New York Review of Books, New York, 2017.

19 MCCARTHY, Tom; CRITCHLEY, Simon, *et al.*, *The Mattering of Matter. Documents from the Archive of the International Necronautical Society*, intr. Nicolas Bourriaud, Sternberg Press, Berlín, 2013.

tradicionalista (...) Don Quijote va sobre un tipo sintiéndose no auténtico en 1605 (...) Siempre hay un precedente”²⁰.

No es demasiado novedoso todo esto, por supuesto, y McCarthy tampoco lo pretende, pero adquiere un sentido muy sugerente si se concentra alrededor de un único asunto. Porque el hecho es que a estas tres líneas presentadas de un modo quizá demasiado rápido, la de la muerte, la de las señales y la del arte, ha de unírsele la que resta. Se trata de la adaptación de todo ello al clima actual, a la era digital o como quiera llamarse, y en tal contexto, el proyecto de McCarthy se convierte en una investigación sobre las narrativas, tendencias y formas de comunicación, que discurre en paralelo a un modo de entender la ficción, como si relatos empresariales y narraciones literarias ya no pudiesen tratarse por separado. Es coherente, en este sentido, Nicolas Bourriaud cuando, en el texto mencionado, afirma: “Esta cuestión de la ficción ha pasado a ser el elemento fundamental del pensamiento contemporáneo: lo ficcional es para el arte contemporáneo lo que la planitud fue para el arte moderno. En otras palabras, la ficción representa la forma actual que toma la reivindicación modernista de la autonomía, la voluntad de no depender de un contexto social y, en consecuencia, el poder (entre otras cosas) de generar formas en un espacio y tiempo construidos”²¹. Sí, de un modo u otro, la ficción es uno de los temas de nuestro tiempo, cosa no menos paradójica que sintomática: tras el *retorno de lo real*, las *paradojas de la ficción*, y todo ello recorriendo un ambiente en el que hablar de estética política resulta mera redundancia.

En efecto, llegados a este punto, las redes y los nodos se convierten en un problema literario y artístico, pero también, quizá sobre todo, político. Así, en una actualización de la gigantesca máquina escritora de Michel de Certeau o, mejor, como si de un Rancière novelista se tratase, la cuestión de la legibilidad asume todo el protagonismo: “La cuestión política crucial es casi una cuestión propia de la literatura: qué queda registrado y quién tiene acceso a leerlo. En esta época, la escritura y la lectura han visto reforzado su papel”, dice McCarthy²². Qué queda registrado y quién tiene acceso, qué redes e intereses dominan el relato, qué o quién es el encargado de rellenar los huecos interpretativos, qué o quién gestiona la incertidumbre... Política, sí, pero con efectos muy claros en una teoría artística y literaria.

20 ALIZART, Marc, “An Interview with Tom McCarthy”, *The Believer*, 54, junio 2008.

21 BOURRIAUD, Nicolas, “New Entry on Mediums, or Death by PDF. A Glossary of the Exploratory Zones of the INS”, en McCARTHY, Tom, CRITCHLEY, Simon, *et al.*, *The Mattering of Matter. Documents from the Archive of the International Necronautical Society*, *op. cit.*, pp. 46-47. La traducción es nuestra.

22 Palabras de McCarthy entrevistado en LOZANO, Antonio, “Tom McCarthy, el necronauta”, *LibriJula*, 8, 2016, p. 66.

En ese proyecto de La Caixa y la Whitechapel Gallery donde se le pide a un escritor que seleccione y *relate* las obras escogidas, durante la muestra de 2019/2020 el encargado del asunto fue Tom McCarthy. Su texto se tituló “Casa vacía del estornino”, parafraseando el verso de William Butler Yeats. Ahí, tras insistir en lo inoportuno y fuera de lugar que resulta “inventar una historia” en un mundo dominado por narrativas de empresa y códigos que se leen y se reescriben a sí mismos azuzados por incansables algoritmos, afirma: “La tarea del novelista, del artista, no es escribir la trama, sino más bien ‘tramarla’ en el sentido de *discernir* sus nodos y meandros, trazar sus bifurcaciones, retrocesos, intersecciones”²³. Discernir nodos, interpretar señales, detectar interferencias, localizar pautas... Esa es sin duda la clave, una clave en la que, a estas alturas, ya no se sabe muy bien si hablamos de arte y literatura, vigilancias y drones de ataque o políticas empresariales. Como si todo fuese una versión literaria de algún artículo de Hito Steyerl —a la que, por cierto, McCarthy cita en “Casa vacía del estornino”—, el resultado parece conducir siempre a un mismo tema: el reconocimiento de patrones.

Todo arquetipo exige una mitología, todo mapa una narrativa, toda tendencia un informe, todo patrón un relato. La literatura de Tom McCarthy está obsesionada con los patrones y los relatos. Es una de sus claves de lectura y, de hecho, casi podría localizarse un proceso, una explotación progresiva del tratamiento en el discurrir de sus publicaciones. Por supuesto, el asunto también tiene su genealogía encriptada. Hay un clásico de la literatura norteamericana que se titula *Los reconocimientos*, un complejísimo novelón que William Gaddis escribió en 1955 y que también trata de artistas, copias, inautenticidades y todo tipo de problemas de originalidad. Para una reedición de 2020, Tom McCarthy escribe la “Introducción” al mamotreto de Gaddis y, tras recordar que, en sus notas de trabajo, Gaddis vinculaba el título de su libro con la palabra *pattern*, subraya que su tesis central, es:

que todo el mundo es un lector, moviéndose a una velocidad confusa a través de un paisaje en el que nos corresponde conseguir algún tipo de tracción; que el reconocimiento de patrones es la tarea, la apuesta y el objetivo de toda existencia, lo cual, además, también presenta, por causa de nuestra propensión a reconocer en exceso, un señuelo, un peligro, uno de los muchos espejismos en el camino del peregrino (...). En la era de los algoritmos de diagnóstico y predicción, de los códigos QR y el software de reconocimiento facial, el reconocimiento de patrones se ha convertido en el *nomos* y el *agon* de la existencia contemporánea. Y la falsificación, el fraude, ha pasado a ser (o sigue siendo) su moneda de cambio.²⁴

23 MCCARTHY, Tom, *Casa vacía del estornino. Obras de la Colección La Caixa de Arte contemporáneo*, Fundación La Caixa / Whitechapel Gallery, Barcelona / Londres, 2019, p. 44.

24 MCCARTHY, Tom, “Introduction”, en GADDIS, William, *The Recognitives*, intr. T. McCarthy, afterword W. H. Gass, New York Review of Books, New York, 2020. La traducción es nuestra.

En el fondo, más que de Gaddis, podría decirse que McCarthy está hablando de sus propias teorías. Por ahora, concentrémonos en el reconocimiento de patrones, y sus fraudes, como tema político, estético y literario. En “Sobre los arquetipos de lo inconsciente colectivo”, Jung decía que “el peligro principal consiste en sucumbir al influjo fascinador de los arquetipos”²⁵. Aquí, por supuesto, ocurre algo similar.

La primera vez que me encontré con el término *apofenia* fue en una novela de William Gibson de 2003, titulada, no podía ser de otra manera, *Reconocimiento de patrones* -la edición española transformó el título en *Mundo espejo*-. Al margen del entretenido argumento —su protagonista es una cazadora de tendencias que reacciona a las marcas de éxito con ataques de ansiedad y cuya delicada sensibilidad puede predecir el acierto o el fracaso de logos e imágenes corporativas—, Gibson aprovecha para incluir sus teorías: ante un futuro ajeno a la vieja idea de *duración*, la inestabilidad del presente sólo permite “la administración del riesgo. Los cambios de escenario de cada momento. El reconocimiento de patrones”. Es ahí donde aparece la *apofenia*, es decir, “una ilusión de sentido, un establecimiento de patrones defectuoso”, cuando, como decía también McCarthy, la propensión a interpretar y reconocer demasiado produce que “cada cosa es percibida como parte de una conspiración que lo abarca todo”²⁶. Detectar patrones y pautas, conexiones y redes entre sucesos aleatorios o a partir de datos sin sentido, en eso consiste la *apofenia*: malformaciones en el reconocimiento de patrones, ver en exceso, *coreografías de la casualidad*²⁷. La *sincronicidad* sería su traducción jungiana, la *pareidolia* su versión en imágenes. Habitual en el ámbito psicológico y estadístico, el término *apofenia*, y el hecho no deja de ser terriblemente sintomático, fue acuñado en 1959 por el psiquiatra alemán Klaus Conrad, que había sido miembro del partido nazi.

La *apofenia*, muy gestáltica ella, se adapta hoy perfectamente a esa sensación que desprende la dialéctica entre la dificultad para comprender y la alocada abundancia de información. Paranoias, conspiraciones, puro Pynchon, si recordamos que para él la paranoia se inicia en “el descubrimiento de que todo está conectado”, como escribía en *El arco iris de la gravedad* y de donde procede el título de la exposición en el Metropolitan sobre arte y conspiración mencionada al comienzo. Fredric Jameson, recordemos, explicaba que la paranoia recorría como motivo argumental la narrativa posmoderna porque las relaciones políticas y sociales no podían representarse completamente con la imaginación de la Guerra Fría, por lo que las ausencias, los huecos, eran rellenados con ilusiones y conjeturas conspiranoicas. Justo en este punto se sitúa la sugerente lectura de Hito Steyerl en el artículo mencionado y donde nos reencontramos con el término *apofenia*.

25 JUNG, C. G., *Arquetipos e inconsciente colectivo*, trad. M. Murmis, Paidós, Buenos Aires, 1970, p. 45.

26 GIBSON, William, *Mundo espejo*, trad. M. Heras, Minotauro, Barcelona, 2004, p. 63, p. 118 y p. 289.

27 Cfr. MCCARTHY, Tom, *Hombres en el espacio*, op. cit., p. 218.

Efectivamente, en “Un mar de datos: la apofenia y el reconocimiento (errado) de patrones”, Steyerl actualiza el asunto: ya no se trata de que haya ausencias y lagunas de información sino que, al contrario, el problema es el exceso, la versión cuantificada, las montañas de datos difuminadas bajo perfiles y tendencias donde, escribe, “las relaciones sociales son destiladas como metadatos de contactos, gráficos relacionales o mapas de expansión de infecciones”²⁸. En tal contexto, y con la tecnología desenfrenada, el problema no es ya la adquisición de información, sino su depuración, su descryptación, su discernimiento. Distinguir entre ruido y señal, vaya, cuando la identificación se ve acosada por la apofenia y su versión más siniestra ya no alude a narraciones conspiranoicas de escritores postmodernos, sino a la transformación del reconocimiento de patrones en reconocimiento político. En su versión literaria, ésta es la causa de la obsesión de McCarthy con los ruidos, las señales y los mensajes secretos. Recordemos: “qué queda registrado y quién tiene acceso a leerlo” o, dicho de otra manera, quién es visible y quién no, quién un terrorista y quién un refugiado. Así, cuando *softwares* y algoritmos deciden a su antojo una especie de apofenia consciente y tecnologizada, la vaguedad y la probabilidad aportan su rendimiento más peligroso.

No es necesario insistir demasiado en las múltiples ramificaciones que se abren a partir de aquí. En cambio, sí resultaría conveniente, antes de mostrar muy brevemente todo esto en las novelas de McCarthy, enfatizar el carácter fantasmático y onírico del asunto. Y es que, si hay algo que conecta la apofenia, la conspiración, la paranoia, el diseño de tendencias, las estéticas y políticas empresariales, incluso la “economía-ficción” de la que hablaba Christian Salmon²⁹ o, en general, el reconocimiento de patrones, ello es la “gestión de la incertidumbre”, la perversión de la vaguedad³⁰, esa “carencia de sentido cargada de significado” que para Jung era propia del *anima*³¹. Por supuesto, en su versión tecnológica, se formaliza de modo similar desde múltiples contextos. Hito Steyerl recordaba las extrañas imágenes que provoca el incepcionismo o *sueño profundo* del que hablan los investigadores de Google, es decir, la creación de un patrón o una imagen a partir de nada, de sólo ruido. El resultado es curioso: alucinaciones tecnológicas producidas por el *software* cuando busca desesperadamente una pauta que no tiene y la sustituye por todo lo que puede. Es la imagen de los espaguetis con perritos que recogía Steyerl a partir de la investigación de Mary-Ann Russon, similar, por ejemplo, a esos momentos en los que “el algoritmo

28 STEYERL, Hito, “Un mar de datos: la apofenia y el reconocimiento (errado) de patrones”, en STEYERL, Hito, *Arte duty free. El arte en la era de la guerra civil planetaria*, trad. F. Bruno, Caja Negra, Buenos Aires, 2018, p. 91.

29 SALMON, Christian, *Storytelling. La máquina de fabricar historias y formatear las mentes*, prólogo de M. Roig, trad. I. Bértolo, Península, Barcelona, 2008, p. 93.

30 MCCARTHY, Tom, *Satin Island*, *op. cit.*, p. 66 y p. 150.

31 Cfr. JUNG, C. G., *Arquetipos e inconsciente colectivo*, *op. cit.*, p. 39.

de Google Earth mapea una textura sobre otra, produciendo paisajes encantadores”, como ha mostrado Clement Valla en el proyecto *Postcards from Google Earth: sí, “Street View ve incluso fantasmas”*³². La idea que se desprende de todo ello es fundamental, en tanto viene a decir que siempre hay un resto, que toda pauta deja una marca, que no podemos evitar que algo, una grieta, alguna huella, cierta interferencia, y sea todo lo fantasmático que se quiera, escape al reconocimiento de patrones y la gestión dirigida de sus narrativas.

Lo extraño y lo onírico se inmiscuyen así, entonces, en la apofenia tecnológica. A su versión siniestra en forma de construcción a la carta de identidades y perfiles, se le suma esta adaptación pesadillesca generada por control remoto. “Soñar por encargo”, podría denominarse, tergiversando groseramente una expresión de Olga Tokarczuk³³: extrañeza en el uniformismo, como si, de algún modo, todo ello se generalizase en esa sensación de certeza suspendida, de mantenernos en la incerteza, “en un patrón de espera en torno a la verdad”³⁴ que a veces parece definir nuestro contexto epocal. Por estas cosas la apofenia es tan sugerente para caracterizar el cúmulo de gestiones de la vaguedad —sea en versión estética, política o cultural— que nos encontramos hoy de modo constante. Y es que las pesadillas y los fantasmas nos permiten acercarnos a la versión creativa del asunto. Las conspiraciones siempre han sido entendidas como restos de infantilismo o, dicho de otra manera, que encontrar figuras en las nubes siempre ha requerido su poquito de imaginación. A Pynchon no le parecía mal del todo la paranoia, pero recuérdese que ya Schopenhauer, en aquel extraño texto de *Parerga y paralipómena* (1851), aquella, dicho con sus palabras, “fantasía metafísica” que era la “especulación trascendente sobre la aparente intencionalidad en el destino del individuo”, insistía en que las conexiones que creemos ver entre hechos a primera vista aleatorios “no es más que un efecto inconsciente de nuestra fantasía ordenadora y esquematizadora”³⁵. Todo muy kantiano, en el fondo. De hecho, es tal fantasía creativa la que permite volver a McCarthy.

Pueden entenderse las novelas de Tom McCarthy como la expresión narrativa, ficcional, del trabajo sobre el reconocimiento de patrones y sus interferencias. No se trataría de escapar al patrón, algo demasiado inocente, ni tampoco la huida o la juvenil búsqueda de la *anomalía* y la *divergencia*, sino la detección del engranaje, de la trama y, al hacerlo, ver sus fallas, su materia excesiva, su residuo. Así, si en el fondo todo

32 SELLARS, Simon, “Viaje al centro de Google Earth”, *Altair magazine*, 13 (Cartografías), 2020, p. 14.

33 TOKARCZUK, Olga, *Un lugar llamado Antaño*, trads. E. Rabasco y B. Wyrzykowska, Anagrama, Barcelona, 2020, p. 157.

34 McCARTHY, Tom, *Casa vacía del estornino*, *op. cit.*, p. 47. Véase también McCARTHY, Tom, *C.*, *op. cit.*, p. 209 y p. 244.

35 SCHOPENHAUER, A., “Especulación trascendente sobre la aparente intencionalidad en el destino del individuo”, en *Parerga y paralipómena*, I, trad. P. López de Santamaría, Trotta, Madrid, 2006, p. 230.

revierte en problemas de legibilidad y narrativas, el objetivo consiste en ver, muy hegelianamente, cómo se aparece lo sensible, cómo brilla lo visible. En McCarthy, suelen ser sólo elementos de vida, de muerte, de materia, y no olvidemos que el autor se declara materialista, no dialéctico, “sino más bien —escribe— un defensor de lo que Bataille describía como *materialismo bajo*, que entiende el mundo como materia caótica y recalcitrante que ningún sistema de pensamiento podrá sanear o abstraer”³⁶. En el fondo, de eso trata *Residuos*, su primera novela, ésa que ha sido considerada como una pieza de arte conceptual, aunque McCarthy insista en negarlo.

Un tipo del que ni siquiera sabemos su nombre recibe una cantidad desmesurada de dinero para compensar un extraño y gravísimo accidente. Las secuelas hacen que deba recuperar todo lo olvidado: aprender a caminar, a moverse, a pensar... Como si hubiese perdido el contacto con la realidad, decide gastarse todo su dinero en llevar a cabo recreaciones, es decir, *re-enactments* de aquellos momentos que le permitan volver a “ser auténtico”, cada una de ellas cada vez más loca y compleja que la anterior. Ensayos, actuaciones, patrones, recreaciones y repeticiones constantes dirigen la novela, que no es, ni mucho menos, una búsqueda de la autenticidad, sino, al contrario, una muestra de lo inútil que resulta hacerlo. Es una novela importante, pero, ahora, baste con decir que la moraleja final consiste en que la visibilidad del patrón, su solapamiento con la realidad, sólo surge con un fallo, una grieta, una arruga. La materia, escribe McCarthy, “me hizo un doble farol. Me puso la zancadilla”³⁷.

Hombres en el espacio, la segunda novela, se desarrolla en la Praga de la Revolución de Terciopelo y gira en torno a la copia de un icono ruso. La investigación sobre las señales, los planos, las líneas y el espacio que tanto gustan a McCarthy aquí se distribuye, simultáneamente, entre arte, historia, política y estrategia narrativa. En el fondo, es una novela sobre conexiones, de todo tipo, y que termina con palabras sintomáticas: “no queda nadie a quien sincronizar, a quien doblar. (...) Ya no hay señal”³⁸. Algo similar ocurre en *C*, la tercera novela, aunque de un modo mucho más complejo y enigmático al estar repleta de espías, cifrados, sonidos y mensajes sin fin. Difícil de resumir en un par de líneas, es una maravillosa locura donde el “todo está conectado” recorre el conjunto de la novela y asume su versión más difusa y, por ello, quizá más atractiva. Como no podía ser menos, sólo al final, a punto de morir, el protagonista “se descubre conectado a todas partes”³⁹. Esa posible conexión global es, precisamente, el comienzo de *Satin Island*, la última novela de McCarthy hasta la fecha y la que abre este texto.

36 Palabras de McCarthy entrevistado en MARTÍN RODRIGO, Inés, “Tom McCarthy: la novela está muerta y siempre lo ha estado”, *ABC*, 31 de marzo de 2016.

37 McCARTHY, Tom, *Residuos*, op. cit., p. 318.

38 McCARTHY, Tom, *Hombres en el espacio*, op. cit., p. 323.

39 McCARTHY, Tom, *C*, op. cit., p. 431.

En este caso no tiene demasiado de extraño, sino que alude a una conexión *efectiva*. Se trata, simplemente, de la espera en el aeropuerto de Turín, que, como se sabe, es un centro de conexiones aéreas. Es la novela donde U, ese antropólogo empresarial al que se le encarga generar un extraño informe global que *explique todo*, muestra la incoherente coherencia que supone hoy la búsqueda del “patrón maestro”. *Satin Island*, así, es una especie de *Tristes trópicos* de nuestro tiempo donde el protagonista se convierte en un Lévi-Strauss 2.0 y su labor en una Antropología en Presente™. Ya se dijo al comienzo: *Satin Island* es la novela sobre las narrativas, sobre el relato, sobre las tendencias, sobre el esteticismo, sobre cómo funciona eso, tan conocido por nosotros, de “introducir teoría de vanguardia, casi siempre del lado izquierdo del espectro, en la máquina corporativa”⁴⁰ de la nueva cultura empresarial. Hay, sin embargo, un personaje, enfermo de cáncer y cuyo proceso, desde el diagnóstico hasta su muerte, recorre toda la novela. Casi al final, afirma: “lo peor de morirse (...) es que no hay nadie a quien contárselo”⁴¹. Una novela donde sólo se habla de tendencias, informes y construcciones de relatos, de patrones maestros y anticipación de paradigmas, concluye asumiendo que hay cosas, las más humanas, *la* más humana, que no se puede *narrar*... Quizá, en el fondo, en eso se resume todo.

Dice Giorgio Agamben, al que McCarthy también cita a menudo, que “el arte de vivir es la capacidad de mantenernos en relación armónica con lo que se nos escapa”⁴². Algo similar sucede en todo esto, cuando lo humano parece situarse entre, por un lado, las coreografías de la casualidad, es decir, el esfuerzo por darle visibilidad al patrón, y, por el otro, la ineludible huella, la grieta, marca o residuo, de materia o de muerte, de cuerpo o de vida que, en el fondo, le dan cierto sentido a todo el asunto. Parece, en efecto, un problema de narrativas, políticas y estéticas: de saber cómo, qué y cuándo leer, de localizar las tramas y los restos, los patrones y sus interferencias. Ahora bien, si es así, si se trata de saber leer, de saber mirar, de detectar la apariencia de lo sensible, creo que tenemos alguna ventaja. De hecho, los lectores nos dedicamos a ello.

40 McCARTHY, Tom, *Satin Island*, *op. cit.*, p. 45.

41 *Ibid.*, p. 153.

42 AGAMBEN, Giorgio, *Desnudez*, trads. M. Ruvitoso y M.ª T. D’Meza, Anagrama, Barcelona, 2011, p. 144.



UNIVERSIDAD
DEL ZULIA

REVISTA DE FILOSOFÍA

N° 98, 2021-2

*Esta revista fue editada en formato digital y publicada en agosto de 2021, por el **Fondo Editorial Serbiluz**, Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela*

www.luz.edu.ve
www.serbi.luz.edu.ve
www.produccioncientificaluz.org